

Акименко Елена Станиславовна

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АКСИОКОНСТАНТ КОСМИЗМА В АРТ-ПРАКТИКАХ КУЛЬТУРЫ: ПРОЕКЦИЯ В МИР КИНЕМАТОГРАФА

В статье исследуется визуальная эстетика мирового кинематографа как художественное пространство, универсальная арт-практика репликации аксиологических доминант культуротворческого универсума космизма. Особое внимание уделяется кинематографу, одной из ведущих характеристик которого является тотальная увлеченность сюжетами на космическую тематику. Вместе с тем, к исследованию привлекаются игровые научно-фантастические и неигровые документальные фильмы, в которых аксиоконстанты космизма используются в качестве художественного приема, способа отображения конкретных проблем и явлений современной культуры.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2014/11/2.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2014. № 11 (89). С. 17-27. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2014/11/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

3. Боголепов М. И. Война, финансы и народное хозяйство. Пг., 1914. 58 с.
4. Вестник Финансов, Промышленности и Торговли. 1916. № 16.
5. Вестник Финансов, Промышленности и Торговли. 1917. № 13-14.
6. Вестник Финансов, Промышленности и Торговли. 1917. № 33.
7. Ковнир В. Н. История экономики России. М.: Логос, 2005. 472 с.
8. Кулишер И. М. Наше обложение в период 1914-1917 гг. // Экономист. Избранное / сост. А. Л. Погорельский, А. И. Черных. М., 2008. С. 212-243.
9. Маевский И. В. Экономика русской промышленности в условиях Первой мировой войны. М.: Дело, 2003. 288 с.
10. Министерство Финансов, 1904-1913. СПб., 1914. 180 с.
11. Налог на военную прибыль: Положение Совета Министров / Высочайше утвержден 13 мая 1916 г. М., 1916.
12. О государственном подоходном налоге // Собрание узаконений и распоряжений Правительства, издаваемое при Правительствующем Сенате. Пг., 1916. № 106. Отдел первый. Ст. 838.
13. Об установлении единовременного налога // Собрание узаконений и распоряжений Правительства, издаваемое при Правительствующем Сенате. 1917. № 147. Ст. 813.
14. Ограничение прибылей и будущее нашей промышленности // Промышленность и торговля. 1917. № 14-15. С. 265-269.
15. Погребинский А. П. Очерки истории финансов дореволюционной России (XIX-XX вв.). М.: Госфиниздат, 1954. 268 с.
16. Промышленность и новые налоги // Промышленность и торговля. 1917. № 24-25. С. 1-4.
17. Утро России. 1917. 2 июля.
18. Утро России. 1917. 6-7 июля.
19. Экономическая программа правительства на московском совещании // Новый экономист. 1917. № 39-40. С. 6-8.

ON PROBLEM OF TAX REGULATION OF THE RUSSIAN ECONOMY DURING THE FIRST WORLD WAR

Ageeva Elena Andreevna, Ph. D. in History, Associate Professor
Financial University under the Government of the Russian Federation, Moscow
Ageeva_Elena_Andreevna@mail.ru

The article considers the problems of tax regulation undertaken by the Russian government during the First World War. Particular attention is paid to changes in the tax policy of the Russian state in income taxation and the taxation of business enterprises profits. The author also analyzes the position of trade and industry circles on the issues of taxation as represented in liberal-bourgeois press.

Key words and phrases: tax policy; The First World War; income taxation; military income taxation; trade and industry circles; liberal-bourgeois press.

УДК [124.5:113]:791

Культурология

В статье исследуется визуальная эстетика мирового кинематографа как художественное пространство, универсальная арт-практика репликации аксиологических доминант культуротворческого универсума космизма. Особое внимание уделяется кинематографу, одной из ведущих характеристик которого является тотальная увлеченность сюжетами на космическую тематику. Вместе с тем, к исследованию привлекаются игровые научно-фантастические и неигровые документальные фильмы, в которых аксиоконстанты космизма используются в качестве художественного приема, способа отображения конкретных проблем и явлений современной культуры.

Ключевые слова и фразы: современная культура; медиакультура; космизм; медиакосмизм; аксиоконстанты; художественное пространство; арт-практика; мировой кинематограф.

Акименко Елена Станиславовна

Харьковская государственная академия культуры, Украина
appassionato@mail.ru

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АКСИОКОНСТАНТ КОСМИЗМА В АРТ-ПРАКТИКАХ КУЛЬТУРЫ: ПРОЕКЦИЯ В МИР КИНЕМАТОГРАФА ©

Актуальность исследования. Интерес к моделированию конкретно-исторической формы существования аксиоконстант космизма в эпоху интенсивной медиатизации (и сопряженных процессов компьютеризации, информатизации, виртуализации, глобализации, индустриализации) обусловлен, в первую очередь, возрастающей ролью аксиологического измерения мироструктурирующей системы космизма в процессе формирования нового «планетарного» мышления, а также познания окружающего мира с позиций принципиально новых законов космического бытия. Трансформационные изменения, происходящие в разных структурных локусах культуры, позволяют реставрировать забытые страницы философско-культурологической традиции

осмысления таких важных вопросов как взаимоотношение различных картин мира; культуротворческое значение этических императивов на современном этапе развития социума; проблема восстановления утраченной гармонии между внутренним миром человека и средой его существования; духовное начало как обязательное условие поступательного движения человеческой цивилизации; преодоление деструктивных факторов, преграждающих путь познания космического бытия. Ценностные приоритеты универсума космизма предлагают свою расшифровку загадки мироздания, трактовку его основных механизмов формотворчества, предоставляют вариативный сценарий преодоления той сложной нравственной, экологической, технотронной, социогенной и культуротропной ситуации, в которой оказалось человечество в первой декаде XXI в.

Объект исследования. Визуальная эстетика мирового экранного искусства как художественное пространство репликации аксиологических доминант культуротворческого универсума целостной мировоззренческой концепции космизма.

Предмет исследования – особенности функционирования аксиоконстант космизма внутри художественного текста артефактов экранного искусства.

Цель работы – исследование генезиса кинематографа не столько как уникальной предметно-тематической области искусства, а как культуротворческой сферы деятельности человека, на которую успешно проецируются универсалии аксиологического измерения космизма.

Закономерно, что междисциплинарные проблемы мирового экранного искусства привлекают внимание многих ученых. Культурологические работы, посвященные освещению истории и особенностям верификации идей космизма в научно-фантастических фильмах, практически отсутствуют. При этом несколько последних десятилетий характеризуются заметным развитием экранной арт-сферы, обогащением ее эстетики космическими интенциями и космопланетарными ценностями, что дает достаточное количество материала для исследовательских изысканий. Накопленный опыт требует научной систематизации и новых теоретических обобщений.

Изложение основного материала. Весьма часто функционирование современной культуры изучается в контексте акосмизированного мира, хотя это не совсем верный подход. Сегодня приобретают широкий резонанс трансцендентальные темы, увлечение оккультно-магическим и религиозно-духовным опытами, фиксируется устойчивый тренд к мифологизации смыслопорождающих практик, несмотря на то, что диагностируются «кинтоксикация» различных локусов социокультурного бытия профанными десакрализованными образами, абсолютизация материально-чувственных ценностей, их чрезмерная коммерциализация. Эта несколько абсурдистская ситуация, связанная со взаимоисключающим сосуществованием в одной историко-культурной плоскости различных формообразований мировоззренческого порядка, объясняется общими трансгрессивными процессами, которые сопровождают наступление специфического типа современной культуры – медиакультуры. Успешной экспликации ее структурно-системного определения в немалой степени благоприятствует рассмотрение того влияния, которое оказывают константы ценностно-универсального измерения космизма.

В нашем исследовании *космизм* выступает как целостная научно-мировоззренческая практика, аксиологическое доктринальное ядро которой имеет мощный культуротворческий потенциал. К важнейшим ценностным универсалиям, формирующим космопланетарную традицию миро-воззрения, -восприятия, -понимания, относятся следующие аксиоконстанты: соборность, всеединство человека и Вселенной, всечеловечность, софийность, или мудрость хозяйствования, доминанта «женского начала» («вечной женственности»), ценность бытия и иммортализма, целостность знания, общее или духовное (космопланетарное) сознание, общее дело (культ труда), гилозоизм (живое мироздание), антропокосмизм, принцип эволюционного развития, футурологические проекты, цикличность как основа развития мира, гипертрофия ответственности, идеал «просвещенного человечества».

Наибольшей иллюстративностью для конструктивной эксплуатации космопланетарных идей в кинопространстве обладают художественные игровые фильмы научно-фантастического жанра, которые можно дифференцировать по нескольким тематическим направлениям. В основу классификации положен принцип репрезентации в каждом из акторов мирового кинематографического массива группы аксиоконстант космизма, которые, в свою очередь, маркированы наличием доминирующей космопланетарной ценности (духовности, целостности, разумности, эволюционизма, техничности). Приведем и рассмотрим каждое из главенствующих направлений соответствия иконографических кодов кинофантастики с определенными универсалиями мировоззренческо-ценностного измерения космизма.

Первое направление. Космическое контактерство. К первой группе, которая выразительно демонстрирует функционирование аксиоконстант космизма в кинематографическом арт-пространстве, относятся художественные фильмы на космические сюжеты с проецированной доминантой аксиологического значения относительно постижения пространств Вселенной для поиска внеземной формы существования разумной цивилизации и установления контакта (аксиоконстанта космического контактерства). В этом исследовании нет необходимости анализировать все кинофильмы указанного тематического блока; остановимся лишь на тех образцах мирового кинематографа, которые дифференцируют динамику экстраполяции ценностных доминант космизма в кинофантастике космической направленности на пять этапов.

1 этап (1902-1929 гг.) – сказочный. Представлен шедевром раннего кинематографа, короткометражной фарсовой комедией «Путешествие на Луну» (фр. *Le Voyage dans la Lune*, 1902) и сюжетно связанной с ним экранизацией Ж. Верна (фр. *Jules Gabriel Verne*) «Невероятное путешествие» (фр. *Le voyage à travers*

l'impossible, 1904) одного из «отцов-основателей» мировой кинофантастики Жоржа Мельеса (фр. *Maries-Georges-Jean Méliès*). Отличается поверхностным неотрефлексированным восприятием экспертами арт-синема культуротворческой сущности универсального мировоззренческого феномена космизма. В частности, в творчестве Ж. Мельеса представлен только элемент космического мышления, что не дает оснований характеризовать его космизм как принципиальную жизненную позицию.

2 этап (1929-1967 гг.). Начато создание собственно научной кинофантастики с рецепцией странствий во Вселенной. Связан с дискуссиями о космических полетах в арт-пространстве указанного периода, которые способствовали формированию нового космопланетарного мировоззрения, расширению представлений об антропоэкологической сущности человека, его возможностях к адаптации. Условно открывается одним из крупных достижений немецкого нематографа в области экспрессионистской фантастики, научно-фантастическим фильмом «Девушка на Луне» (нем. *Frau im Mond*, 1929), поставленным режиссером Фрицем Ланга (нем. *Fritz Lang*) по мотивам романа Теа фон Харбоу (нем. *Thea Gabriele von Harbou*).

Отметим, что научно-достоверные кинотексты, подобные фильму Ф. Ланга, которые в сюжетной канве, реквизитном оформлении, визуальных решениях, высоком техническом уровне съемок воспроизводили научные представления о космосе – «Космический рейс» В. М. Журавлева (1935), «Место назначения – Луна» (англ. *Destination Moon*, 1950) Ирвина Пичела (англ. *Irving Pichel*), «Планета бурь» (1962) П. В. Клушанцева, – кроме пролонгации идеи космических полетов, освоения околоземных пространств с целью дальнейшего расселения человечества не имели ничего общего с космизмом как мировоззренческим принципом. Однако они подсознательно способствовали популяризации некоторых из ценностных установок космизма (аксиоконстант контактерства, научно-технического прогресса, «активной эволюции»). Тогда как, например, промежуточное арт-явление «серийного производства», представленное прежде всего несколькими циклами сериалов Генри Макрейя (англ. *Henry MacRae*) о противостоянии Флэша Гордона (англ. *Flash Gordon*) захватническим планам инопланетной цивилизации, не только было лишено научной дескрипции и художественной глубины, но и оказывало колоссальное влияние на профанацию космопланетарных ценностных установок и формирование у киноаудитории деформированного восприятия сущности космизма, иронично-саркастического отношения к его ценностным ориентациям. При этом культивирование героя-борца с неизвестной, враждебно настроенной к Земле силой обусловило неумный спрос в массовой культуре на подобные киноленты. Увлеченность зрительской аудитории сериальной кинофантастикой, ее оглушительный коммерческий успех, в свою очередь, стали побудительной мотивацией к расширению кинопроизводства за счет фильмов на космический сюжет, что, в конце концов, привело к возникновению феномена трэш-фантастики, или «космической оперы» (бесконечного повторения одних и тех же удачно найденных тем, образов). Наиболее удачные образцы – «Этот остров Земля» (англ. *This Island Earth*, 1955), «План 9 из открытого космоса» (англ. *Plan 9 from Outer Space*, 1959), телевизионный сериал Джина Родденберри (англ. *Eugene Wesley Roddenberry*) «Звездный путь: Оригинальный сериал» (англ. *Star Trek: The Original Series, TOS*, 1966-1969 гг.), – не претендуя на эстетическую революционность, но удерживаясь на достаточно высоком художественном уровне для телефантастики того времени, всего лишь демонстрируют одну из страниц истории генезиса аксиоконстант космизма: формальную экстраполяцию «сюжета о космосе». Но и эти фильмы не имеют никакого отношения к принципам космопланетарного мировоззрения.

Культурозначимым событием в процессе реализации художественными средствами кинематографа космопланетарной идеи освоения внеземных пространств и установления контактов с инопланетными цивилизациями, настоящим триумфом космической кинофантастики стало своеобразное научно-фантастическое транспонирование пьесы В. Шекспира «Буря» Фредом Уилкоксом (англ. *Fred McLeod Wilcox*) в фильме-притче «Запретная планета» (англ. *Forbidden Planet*, 1956). В нем впервые была заявлена аксиоконстанта космизма о границах власти человека над его сознанием, целостном и гармоничном взаимодействии разных миров во Вселенной. Несомненно соотносится с темами космизации антропоэкологической сущности, единения микро- и макрокосмов игровой фильм Джека Арнольда (англ. *Jack Arnold*) «Невероятная история человека, который уменьшился» (англ. *The Incredible Shrinking Man*, 1957), поставленный по мотивам одноименного философского триллера Ричарда Матесона (англ. *Richard Matheson*). Следующим достижением в экранной визуализации космопланетарной ценностной установки конгруэнтности бесконечно малого (антропокосмоса) и бесконечно большого (макрокосма Вселенной) стал фильм «Фантастическое путешествие» (англ. *Fantastic Voyage / Microscopia / Strange Journey*, 1966) Ричарда Фляйшера (англ. *Richard Fleischer*), снятый по одноименному фантастическому роману Айзека Азимова (англ. *Isaac Asimov*). Космическая аксиоконстанта преобразования микромира человеческого организма в макрокосмос стала эвристически богатой концептуальной идеей для следующих поколений режиссеров. Например, в художественных научно-фантастических фильмах «Внутреннее пространство» («Внутренний космос», англ. *Innerspace*, 1987) реж. Джозефа Данте мл. (англ. *Joseph «Joe» Dante, Jr.*) или в киноработах Джо Джонстона (англ. *Joe Johnston*) «Дорогая, я уменьшил детей» (англ. *Honey, I Shrank the Kids*, 1989), «Дорогая, мы себя уменьшили» (англ. *Honey, We Shrank Ourselves*, 1997) через феномен миниатюризации человека артикулирована космопланетарная идея возведения большого к малому и наоборот.

3 этап (1968-1977 гг.) – авторский, насыщенный индивидуальными сигнатурами режиссеров. Развитие кинофантастики в 60-х гг. XX в. проходило под сильным влиянием научных разработок в области теоретической астрофизики, ракетного проектирования, практической космонавтики. Легендарные достижения советского летчика Ю. А. Гагарина и американских космических экспедиций вызвали бурный интерес к

космизму, художественные образы которого давно эксплуатировали мировая литература и музыка, советская живопись и кинематографическая фантастика. Выход на экраны «Космической одиссеи 2001» (англ. *2001: A Space Odyssey*, 1968) Стэнли Кубрика (англ. *Stanley Kubrick*) стал беспрецедентным событием в истории мирового кинематографа, но остался лишь «письмом ожидания» для целого реестра аксиоконостант космизма. Знаменательным событием, которое открыло новые перспективы реализации аксиологических доминант космизма с привлечением кинематографической лексики, стала экранизация А. А. Тарковским в 1972 г. романа С. Лема (пол. *Stanislaw Lem*) «Солярис» (пол. *Solaris*); последнее киновоплощение этого фантастического художественного текста произошло в 2002 г. по инициативе Стивена Содерберга (англ. *Steven Andrew Soderbergh*). В этом фильме-притче, фильме-сигнале (мэседже) одновременно возникают несколько аксиоконостант космизма: онтологические и имморталистические универсалии реализуют идею существования жизни в разных измерениях бытия (в данном случае одной из форм живой материи, т.н. «гостями»), являются персонализированные воспоминания, боль, страхи, чувство вины, желания и пр. элементы человеческого спектра эмоций и чувств, которые наделяются эффектом антропоморфизации и активизируются в радиусе метафизического действия Океана далекой планеты Солярис); аксиоконостанта общего или духовного сознания реализована Тарковским в моральном аспекте проблемы контактерства с высшим инопланетным разумом, освоения космического пространства как поиска этического идеала; аксиоконостанта гилозоизма или одушевленной материи, живого мироздания космоса рассматривает таинственный Океан Соляриса с позиции наличия в нем жизни и разума как его атрибутов, более того, сам Океан воспринимается как дышащая материя, обладающая разумом и сознанием; ценностная универсалия «разумности» ратифицирует веру в существование высшего космического разума, интеллектуальное могущество внеземной формы жизни, материализованной в символическом образе Океана. В аксиоконостанте ответственности А. А. Тарковский сосредотачивается на заботе каждого персонажа фильма о себе самом, своих мыслях и действиях, всем обществе и окружающей среде; аксиоконостанты всеединства, соборности, антропокосмизма размыкают и возносят на космический уровень эмпирическое бытие главного героя фильма Криса Кельвина, связывают самосознание жителей космической станции «Солярис» с космическим (вселенским) сознанием Океана. Используя инструментарий жанрового кино, Тарковский смог достичь метажанровой наррации; благодаря синтезу метафизической глубины, психологической насыщенности, научной достоверности и визуальной утонченности кинофантастика перестала считаться исключительно коммерческим маргинальным явлением и предоставила космопланетарным ценностям в массовом сознании статус культуротворческих агентов.

4 этап. 1977-2009 гг. – фантастократический (спецэффектный), превративший космическую кинофантастику в один из самых влиятельных видов массовой культуры благодаря, в первую очередь, выходу на экраны в 1977 г. художественной саги «Звездные войны» (англ. *Star Wars*) Джорджа Лукаса (англ. *George Walton Lucas, Jr.*). Однако этапным кинотекстом для воплощения аксиоконостант космизма с помощью художественных средств выразительности научно-фантастических фильмов о населенной разумными существами Вселенной, таинственной взаимосвязи космических ритмов и нашей планеты, прообразе человека будущего, преодолевшего цепи геоцентризма и постигшего другие миры, стал блокбастер Стивена Спилберга (англ. *Steven Spielberg*) «Ближние контакты третьей степени» (англ. *Close Encounters of the Third Kind*, 1979). В теме ожидания прилета инопланетян, пережитого Роем Нири (главный герой), религиозного опыта, абдикации от реального мира в пользу неизвестного «мира за гранью», фильм продемонстрировал важное программное положение космизма относительно поиска контактов с иным разумом, осуществления прорыва к вечной, потусторонней реальности, перехода человека на качественно новый духовный уровень эволюционного совершенствования при «расширении сознания».

В лучших образцах кинофантастики космической направленности указанного периода фиксируется космопланетарная аксиоконостанта диалогизации землян с межгалактической цивилизацией, где наряду с научно-познавательными фактами внимание привлекают морально-этические и психологические аспекты. В зависимости от того, как решается вопрос о множественности обитаемых миров (мирно, толерантно, воинственно, пренебрежительно), определяется концептуальный подход к генезису земной цивилизации, ее места в цепи эволюции Вселенной. Коммуникативная установка космизма об уважительном отношении к представителям внеземных миров как равноправных участников межгалактического диалога (коммуникантов) лежит в основе фильмов «Сквозь тернии – к звездам» (1980) Г. Н. Викторова, «Бездна» (англ. *The Abyss*, 1989) Джеймса Кэмерона (англ. *James Cameron*), «Контакт» (англ. *Contact*, 1997) Роберта Земекиса (англ. *Robert Lee Zemeckis*), дилогии «Кокон» (англ. *Cocoon*, 1985) Рона Ховарда (англ. *Ron Howard*) и Дэниела Петри (*Daniel Petrie*) и др. Футурологический сценарий космистов, посвященный неизбежному насильственному уничтожению общественной жизни и активизации процесса терраформирования Земли вследствие глобальных катаклизмов космического происхождения и враждебного вторжения пришельцев-агрессоров как альтернативного наступления геноцидной катастрофы (или только ее предупреждения), обусловленной разрушительной, несогласованной с космическими законами социокультурной деятельностью, аCONTACTной стратегией поведения человечества, присутствует в фантастической комедии 1996 г. режиссера Тима Бертона (англ. *Timothy William Burton*) «Марс атакует!» (англ. *Mars Attacks!*, 1996), фантастическом боевике «День независимости» (англ. *Independence Day*, 1996) Роланда Эммериха (нем. *Roland Emmerich*), научно-фантастических художественных фильмах «Прибытие» (*The Arrival*, 1996) Дэвида Туи (англ. *David Neil Twoby*), «Поле битвы: Земля» (англ. *Battlefield Earth*, 2000) Роджера Кристиана, «Знаки» (англ. *Signs*, 2002) М. Найта Шьямалана (англ. *M. Night Shyamalan*) др. Антиценность космизма о военном столкновении,

непримиримом амбициозном соперничестве за стремление к установлению олигархических тоталитарных режимов, военных диктатур во Вселенной как послание-предупреждение звучит в экранизациях рассказов Филлипа Дика (англ. *Philip Kindred Dick*) «Из глубин памяти» и «Вспомнить все» (англ. *Total Recall*, 1990), постулируется в фантастических боевиках «Звездный десант» (англ. *Starship Troopers*, 1997) Пола Верховена, «Пятый элемент» (фр. *Le Cinquième élément*, англ. *The Fifth Element*, 1997) Люка Бессона (фр. *Luc Besson*), трилогии «Хроники Риддика» (англ. *The Chronicles of Riddick*) Дэвида Туи (англ. *David Neil Twohy*) и др.

5 этап (2009 – современность). Триумфальное и безусловное утверждение всего культуротворческого комплекса доминант аксиологического измерения целостной мировоззренческой концепции космизма в артепространстве мирового кинематографа. Исторической точкой отсчета новой (современной) формы существования космопланетарных аксиоконстант внутри художественного кинотекста периода активного генерирования параметров медиакультуры можно считать 10 декабря 2009 г., дату, которая ознаменована революционным событием в сфере экранной визуализации – премьерным показом режиссером Джеймсом Кэмероном (*James Francis Cameron*) в одном из кинотеатров Лондона художественного приключенческо-фантастического фильма «Аватар» (англ. *Avatar*). В образе жизни, холистическом мировоззрении, ценностной системе координат народа на'ви, обитающего на Пандоре, спутнике газовой планеты Центавра далекой звездной системы Альфа, с невероятной отчетливостью манифестирована аксиоконстанта архетипа всеединства человека и Вселенной, целостного органического единения макро- и микрокосма, космоса и Вселенной, жизни и разума, конкретного индивида и всего человечества, которая является «основой решения всех главных проблем» [4, с. 8]. Экстраполированная в удивительный гармоничный мир Нарнии, который создан с помощью современной компьютерной технологии творческой группой под руководством Дж. Кэмерона, аксиоконстанта соборности, универсалии коллегиального содержания задают специфическую систему координат, собственную аксиологическую шкалу жителям Пандоры, находят художественное выражение в феномене глобальной информационной сети, где все связано со всем. Аксиоконстанта антропокосмизма (космического измерения человека, уподобленности микрокосма отдельного индивида макрокосму всей Вселенной) расширяет эмпирическое антропоэкологическое бытие представителей племени на'ви до всемирного измерения. Аксиоконстанта «преобладания вселенского над индивидуальным» [3, с. 234], сформулированная К. С. Хруцким в качестве космистской (универсальной) антропологии [5], не лишая каждого из на'ви стихии индивидуального, признает важность и ценность всех космических объектов, связывает самосознание отдельного аборигена Пандоры вначале с генетически родной экосистемой, затем – со вселенской космосферой. Напрямую коррелирует с предыдущей ценностной универсалией аксиоконстанты ответственности, согласно которой каждый житель Пандоры чувствует ответственность перед своим народом, окружающей средой, всем миром. С позиции аксиоконстанты активной эволюции Джеймс Кэмерон рассматривает представителей народа на'ви как эволюционирующих творческих космических существ с совершенными физическими, психическими, моральными и социальными параметрами. Опираясь на аксиоконстанту планетарного гуманизма (гуманизации) или всечеловечности, ценностные ориентации культуры на'ви приобретают всеобщее значение.

Успешную реализацию с помощью механизмов художественной выразительности кинематографа в фильме «Аватар» получают космопланетарные аксиоконстанты цикличности как парадигмальной установки генезиса хронотопа бытия на'ви, общего или духовного сознания, гилозоизма или одухотворенной материи, живого мироздания космоса, на основе которых на'ви рассматривают мир Пандоры и окружающее пространство (космос) с позиции наличия в нем жизни и разума. В большинстве своих концептуальных проявлениях на'ви презентуют себя как носителей аксиоконстанты онтоза, которая утверждает многомерный и поливариантный характер функционирования мироздания, выступает против инсультного понимания жизни, допуская возможность его существования в различных измерениях. Формируя свою систему мировоззрения, опираясь на аксиоконстанту иммортализма, на'ви не признают фактической физической смерти, считая, что каждый духовно-физический организм, представляющий собой прогрессивную рекомбинацию атомов, обеспечивает непрерывное обновление жизни, иначе – ее бесконечность, вечность. В художественном образе сакрального дерева духов, олицетворяющем для на'ви богиню-мать Ейву, нашла воплощение космопланетарная аксиоконстанта доминирующего «женского начала» в космической организованности бытия. Она выступает метафорическим символом кооперации и любви в единстве мироздания, упорядоченная согласно еще одной ценностной универсалии космизма, а именно аксиоконстанте софийности, мудрого хозяйствования на Земле, и достигается, в свою очередь, через неукоснительное соблюдение народом на'ви аксиоконстанты общего дела (по Н. Ф. Федорову) с экологической интенцией, которая отвергает насильственное вмешательство в мир природы. Так, согласно открытию Грейс Огустин (персонаж, созданный американской актрисой Сигурни Уивер, англ. *Sigourney Weaver*), вся биосфера Пандоры представляет собой мощный планетарный компьютер и одновременно является глобальной сетью информационной коммуникации, которая предоставляет знания даже о будущем. Базис для создания совершенного высоко нравственного общественного устройства со справедливым использованием природных ресурсов, основа для братства и родства, дальнейшей гармонизации с окружающим миром и установления продуктивного диалога с внепандоровскими цивилизациями усматривается в космопланетарной аксиоконстанте «разумности» с верой в общий синтез целостного знания. Именно с целью реализации этой ценности, осуждая невежество, на'ви не только вводят собственную специфическую образовательную методику по воспитанию детей, подготовке их к взрослой жизни, но и демонстрируют готовность посещать инопланетные учебные заведения (специально

для них землянами разработаны школьные программы, организованы начальные классы для ознакомления с лингвистической системой, особенностью жизни людей). Однако амбиции, жажда, жестокость последних, запрограммированность их жизненной стратегии в противодействии с космопланетарными гарантами выживания, которые основаны на вечных культуротворческих ценностях высшего духовного назначения, привели к нивелированию стараний на'ви наладить дружеские контакты, более того, способствовали полному уничтожению собственной техногенной цивилизации, о чем свидетельствует показательная фраза-цитата о Земле из фильма «Аватар»: «Они убили свою мать», и частичному исчезновению экосистемы Пандоры.

После экранной визуализации удивительной модели мира народа на'ви, конфигурация которой соответствует универсалиям аксиологического измерения космопланетарной мировоззренческой парадигмы, аргументная база оппонентов целостной концепции космизма подверглась сокрушительной критике со стороны зрительской аудитории. А вот позиция апологетов космизма (его сторонников, популяризаторов, носителей) как универсального культурозначимого мирового феномена заметно укрепилась. Согласно этому факту, можно утверждать о постепенной энтропии скептических настроений акосмического происхождения и наступлении полного коллапса цинично-иронического отношения к попыткам фактической реализации утопических идей космистов, очной экстраполяции трансцендентных высокодуховных приоритетов космизма в имплицитное бытие социо-культуросферы. Благодаря игровому фильму Дж. Кэмерона «Аватар» мировое научное сообщество и создатели арт-сферы культуры были вынуждены признать средства выразительности кинематографа в качестве эффективных механизмов репрезентации ценностных доминант космизма как культуротворческого универсума мировых общечеловеческих ценностей, а не только присущих сугубо русскому социуму культуры. Однако несмотря даже на очевидную победу сторонников космизма как вполне реальной (реализуемой) концепции формирования нового мировоззрения на духовных принципах, до сих пор остается активной тенденция спекулирования на космопланетарных идеях с целью написания интересных сценариев для фантастического кино. Например, аксиоконстанту «разумного хозяйствования в мире» (софийности), согласно которой конфликты между отдельными людьми, военные противостояния государств, разрушительная социокультурная деятельность, легкомысленное обращение с природными ресурсами, ксенофобия угрожают истреблению всего человечества, продолжают использовать в фантастическом боевике «Обитаемый остров» (2008) Ф. С. Бондарчук, постапокалиптических антиутопиях «Обливион» (англ. *Oblivion*, 2013) Джозеф Косински (англ. *Joseph Kosinski*), «После нашей эры» (англ. *After Earth*, 2013) М. Найт Шьямалан (англ. *M. Night Shyamalan*), «Элизиум» (англ. *Elysium*, 2013) Нил Бломкамп (англ. *Neill Blomkamp*).

Немалый интерес представляет для киноиндустрии тематический блок, сформированный аксиоконстантой теокосмизма (развитие человечества как метафора его постепенного восхождения по духовным уровням к высшей степени существования, признание присутствия Бога в ноуменальном мире). В «Прометее» (англ. *Prometheus*, 2012) Ридли Скотта (англ. *Ridley Scott*) одновременно присутствуют космогонический, антропологический и эсхатологический мифы. Высокоразвитая гуманоидная цивилизация создает живую экосистему Земли, привлекая древнюю космологическую модель, основанную на активизации механизма распада живой биомассы на молекулярную структуру (воспроизведение монистического учения о происхождении мира из одной субстанции, представленное в мифологической плоскости разных народов мира). Но вследствие безрассудной легкомысленной деятельности людей, несмолкающей вражды и непрекращающихся вооруженных конфликтов, которые привели к дигармонизации инсультного измерения человека и космосферы культуры, т.н. Создатели (культурные креаторы, творцы культурных кодов и жизненных смыслов) обращаются к «черной жидкости». Последняя – это космическая субстанция, которая остается инертной, качественно и этически нейтральной («вне добра и зла»), пока ее не активизирует энергия любого из векторов генезиса жизни (рождение или смерть). Сюжет о загадочной таинственной материи из космоса, порождающий или разрушительный эффект которой зависит от мыслей и поступков тех носителей-контактеров, которые вступают в непосредственное взаимодействие с ней, встречается в фильме Алана Тейлора (англ. *Alan Taylor*) «Тор 2: Царство тьмы» (англ. *Thor: The Dark World*, 2013), основанном на одноименных комиксах издательства *Marvel Comics*. К художественным фильмам-популяризаторам аксиоконстанты космизма относительно постижения пространств Вселенной для расширения земной и околоземной сферы культуротворческой деятельности человека, поиска высшей духовной формы существования живой разумной материи и установления коммуникационной сети межгалактических связей относятся художественные фильмы, основанные или на реальной истории космических полетов – исторический фильм «Аполлон-13» (англ. *Apollo 13*, 1995) режиссера Рона Ховарда (англ. *Ronald William "Ron" Howard*), фильм-биография режиссера П. В. Пархоменко «Гагарин. Первый в космосе» (2013), – или на обыгрывании альтернативных сюжетов космонавтики (псевдодокументалистика) в соответствии с научными взглядами и развитием экспериментальных исследований конкретного исторического времени – камерный технотриллер с элементами мокьюментари «Гравитация» (англ. *Gravity*, 2013) режиссера Альфонсо Куарона (исп. *Alfonso Cuarón*), фантастический фильм в жанре найденной пленки о космической экспедиции к спутнику Юпитера «Европа» (англ. *Europa Report*, 2013) Себастьяна Кордеро (исп. *Sebastián Cordero*).

Идея одухотворенности, которая находит художественное воплощение в космическом феномене таинственной жидкости в «Прометее» или черной материи – Эфире – во второй части «Тора», которые, правда, наделяются деструктивной антисоциальной функцией разрушительной силы, энтропийного действия, группирует научно-фантастические фильмы во **второе тематическое направление**. Оно связано с доминирующей аксиоконстантой космизма об одухотворении живой и неживой материи и гуманизации всех сфер

бытия (социальной, культурной, технологической и т.п.) и называется *гилозоистическое или гуманизирующее*. Представлено, преимущественно, утопическим (антиутопическим) жанром в кинематографе, постапокалиптическими фильмами и тщательно разрабатывает робототехническую (кибернетическую) проблематику. С особенной внимательностью воссоздается режиссером Дарреном Аронофски (англ. *Darren Aronofsky*) в философском фильме-притче «Фонтан» (англ. *The Fountain*, 2006).

Вместе с тем деструктивная попытка спроецировать заявленную константу на художественную ткань кинематографического медиатекста, скептически-реалистичная (цинично-объективная) репрезентация ее утопического содержания фиксируются в кинолентах о киборгизации людей, роботократии. Системы отношений технофилов и технофобов представлены в грандиозной метафорической антиутопии «Метрополис» (нем. *Metropolis*, 1927) немецкого режиссера Фрица Ланга (нем. *Friedrich Christian Anton Lang*), киноцикле «Терминатор» (англ. *The Terminator*, 1984, 1991, 2003) Джеймса Кэмерона, мультфильме «Девять» (англ. *Nine*, 2009) Шэйна Эккера (англ. *Shane Acker*), трилогии «Матрица» (англ. *The Matrix*, 1999, 2003) братьев Лоуренса и Эндрю Пола Вачовски (англ. *Laurence Wachowski, Andrew Paul Wachowski*), «Трансформерах» (англ. *Transformers*, 2007) Майкла Бэя.

Обозначенные образцы экранного искусства могут быть одновременно рассмотрены и с позиции авторской манифестации катастрофических для человечества последствий опрометчивого игнорирования космопланетарных ценностей относительно гармонизации материальной и нематериальной стихий, персональной автореференции или призыва медиа-агентства к осторожному обращению с достижениями современной цивилизации, иначе игнорирование этих простых положений обостряет конфликт «человек – машина». Следует также отметить морально-этический аспект робототехники и генной инженерии: при дальнейшей гуманизации общества вопрос о моральном дискомфорте, который вносит проблема создания «искусственного человека», приобретает первостепенное значение.

Примером конвенции космической технологии, трансформации механического объекта в живую органику может служить дебютный фильм Джона Карпентера (англ. *John Howard Carpenter*) «Темная звезда» (англ. *Dark Star*, 1974), в котором «умную» бомбу удается победить существу, наделенному не только эрудицией, интеллектом, но и духом (гармоничная корреляция рациональной и иррациональной сфер бытия предстает гарантом конструктивного воплощения космопланетарного сознания в социокультурных реалиях эпохи постмодерна). Константа ценностной системы космизма, основанная на стремлении к гармонизации всех сторон бытия индивида, различных сфер культуротворческой деятельности человека, в том числе строго антропогенной и технологической, получила успешную реализацию в фильмах «Приключения электроника» (1980) К. Л. Бромберга, «Двухсотлетний человек» (англ. *Bicentennial Man*, 1999) Криса Коламбуса (англ. *Christopher Joseph Columbus*), «Искусственный интеллект» (англ. *Artificial Intelligence: AI*, 2001) Стивена Спилберга (англ. *Steven Allan Spielberg*), «Я, робот» (англ. *I, Robot*, 2004) Алекса Пройаса (англ. *Alex Proyas*). Авторы этих фильмов попытались проанализировать последствия ситуаций, когда в силу своих функций робот начинает приобретать личностные характеристики и вести на равных диалог с создателем.

Смоделированная антропологическая сфера с помощью инновационных технологических разработок расширения, усовершенствования человеческих способностей представляет нового героя – искусственного человека будущего (метачеловек, трансгуманоид) с неограниченными адаптивными возможностями, преодолевающего даже смерть, позволяет выделить следующее, *третье онтологическое направление* проекции аксиоконстант космизма в мир кинематографа. Оно также представлено преимущественно фантастическим жанром кинематографа, художественными фильмами-антиутопиями, является репрезентатором космопланетарных ценностей бытия и иммортализма (воскрешение предков, продление жизни, восстановление утраченных органов, поиск вечной жизни и сохранение молодости). В современной культуре проекты Н. Ф. Федорова, К. Э. Циолковского и др. космистов-концептуализаторов, которые еще недавно казались неосуществимыми, постепенно начинают реализовываться: распространяется медицинская практика замораживания (криосохранение или криоконсервация), осуществляются успешные опыты над стволовыми клетками и механизмами клонирования. Все эти научные верификации «безумных» идей космистов вдохновили на создание художественных фильмов «Замороженный» (фр. *Hibernatus*, 1969) Эдуаром Молинари (фр. *Édouard Molinaro*), «Вечно молодой» (англ. *Forever Young*, 1962) Стивеном Майнером (англ. *Stephen Miner*), «Суррогаты» Джонатаном Мостоу, «Не отпускай меня» (англ. *Never Let Me Go*, 2010) Марком Романеком (англ. *Mark Romanek*). Идея присутствия метачеловека в космическом пространстве, существования внеземной расы со сверхспособностями прослеживается в киноцикле о «Супермене» (англ. *Superman*).

Четвертое направление этической ответственности обозначено формообразующей доминантой этической проблематики экологической направленности, аксиологической ориентации на «этику науки», «глобальную нравственность». В основном, представлено такими жанрами в кинематографе как фильм-катастрофа, апокалиптическая и постапокалиптическая фантастика, антиутопия. Первыми попытками серьезного осмысления создателями арт-синема возможных в ближайшем и отдаленном будущем последствий безответственного «неразумного хозяйствования» на Земле и в космосе стали антиутопии, фильмы-предупреждения. Открыл традицию футуристических утопий фильм «Образ будущего» (*Things to Come*, 1936), поставленный Уильямом Кэмероном Мензис (англ. *William Cameron Menzies*), которую продолжили художественные фильмы с элементами притчи «На берегу» (англ. *On the Beach*, 1959) режиссера Стэнли Крамера (англ. *Stanley Earl Kramer*), «ТНХ 1138» (англ. *THX 1138*, 1971) Джорджа Лукаса, «Письма мертвого человека» (1986) К. С. Лопушанского, фантастический триллер «Гаттака» (англ. *Gattaca*, 1997) Эндрю Никкола

(англ. *Andrew Niccol*), «Эквилибриум» (англ. *Equilibrium*, 2002). Своеобразной рефлексией с позиции космопланетных аксиоконстант над траекторией развития хронотопа культуры, попыткой предотвратить апокалиптическую угрозу наступления мировой экологической катастрофы стали фильмы «Бесшумный бег» (*Silent Running*, 1971) Дугласа Трамбле (англ. *Douglas Trumbull*), минималистическая классика постапокалиптической фантастики Джорджа Миллера «Безумный Макс» (англ. *Mad Max*, 1979), «Затерянные в космосе» (англ. *Lost in Space*, 1998) Стивена Хопкинса (англ. *Stephen Hopkins*), «Столкновение с бездной» (англ. *Deep Impact*, 1998) Мими Ледера (англ. *Mimi Leder*), «Армагеддон» (англ. *Armageddon*, 1998) Майкла Бейя, «2012» (2009) Роланда Эммериха, мультфильм Тарика Салеха (англ. *Tarik Saleh*) «Метропия» (англ. *Metropia*, 2009).

Космическое мировоззрение признает ответственным за то, что происходит в мире, за все глобальные и локальные катастрофы эпидемиологического, технологического, природного и др. происхождения каждого отдельного человека. Поэтому героем произведений данного направления, как правило, является ученый-изобретатель или ученый-исследователь, который непосредственно несет ответственность за завтрашний день планеты; центральный конфликт разворачивается в сфере морально-этических отношений. Аксиоконстанте ответственности за научное открытие, собственное поведение, принятые решения, возникающие желания посвящены такие кинофильмы как «Муха» (*The Fly*, 1958) Курта Ньюмана, «Человек-невидимка» (1985) А. Н. Захарова, «Завещание профессора Доуэля» (1984) Л. И. Менакера, «Чарли» (*Charly*, 1968) Ральфа Нельсона (англ. *Ralph Nelson*), «День гнева» (1985) С. А. Мамилова, «Бегство мистера Мак-Кинли» (1975) М. А. Швейцера, «Обитель зла» (англ. *Resident Evil*, 2002) режиссера Пола У. С. Андерсона (англ. *Paul WS Anderson*), «Я – легенда» (англ. *I am Legend*, 2007) Фрэнсиса Лоуренса (англ. *Francis Lawrence*). Угроза поражения человечества пандемией вследствие отсутствия экологической ориентации этики, осознание причинно-следственной связи между всеми явлениями, видами, формами и состояниями существования материи на Земле и во Вселенной использованы в художественном фильме Роланда Эммериха «Послезавтра» (англ. *The Day After Tomorrow*, 2004), Альфонсо Куарона (англ. *Alfonso Cuarón*) «Дитя человеческое» (англ. *Children of Men*, 2006), Фернандо Мейреллиш (порт. *Fernando Meirelles*) «Слепота» (англ. *Blindness*, 2008), Стивена Содерберга (англ. *Steven Andrew Soderbergh*) «Заражение» (англ. *Contagion*, 2011), Дэвида Маккензи (англ. *David Mackenzie*) «Последняя любовь на Земле» (англ. *Perfect Sense*, 2011). Игровые фантастические фильмы «Они» (англ. *Them!*, 1954) реж. Гордона Дугласа (англ. *Gordon Douglas*), «На берегу» (англ. *On the Beach*, 1959) Стэнли Крамера (англ. *Stanley Kramer*), «Годзилла» (1954) Исиро Хонда – одни из первых кинолент, которые подняли тему опасных последствий техногенной катастрофы, а именно испытаний ядерного оружия. И все же в процессе космоизации мировоззренческого сознания прогресс каждого отдельного индивида и социосферы в целом необходим, однако только при условии согласования его с моральным кодексом и общечеловеческими духовными ценностями. Неизбежность прогрессивного развития общества, которому препятствуют факторы безответственности, необразованности и технофобии (антиценностные константы космоизма), прослеживается в фильме Александра Маккендрика (англ. *Alexander Mackendrick*) «Человек в белом костюме» (*The Man in the White Suit*, 1951).

Еще одной синема-арт-сферой, на которую успешно проецируются доминанты ценностного универсума космоизма, в частности аксиоконстанты всеединства всего сущего со Вселенной, гармонии человека и космоса, параллелизации асимметрии протекания земной жизни и колебаний в космическом пространстве, является жанр **неигрового документального кино**. Он представлен богатейшей коллекцией научно-популярных фильмов от телевизионных каналов *Animal Planet*, *BBC*, *National Geographic*, *Discovery* («Через червоточины, или Сквозь кроличью нору с Морганом Фрименом» / *Discovery: Through the Wormhole*, 2010-2012), *History Channel*. Научно-популярный документальный телесериал «Вселенная» от компаний *Flight 33 Productions* и *Workaholic Productions* (англ. *The Universe*, 2007) визуально репрезентирует, преимущественно в латентной форме, ценностные приоритеты культуротворческого универсума космоизма, среди которых особенно выделяются темы, связанные с освоением космоса, познанием тайн природы, происхождением живой материи во Вселенной, исследованием феномена изоритмии (соответствия различных ритмов, зарифмованности и созвучия земной и космической жизни). Отдельно отметим культовый документальный сериал Карла Сагана (англ. *Carl Edward Sagan*) «Космос: персональное путешествие» (англ. *Cosmos: A Personal Voyage*, 1980), посвященный различным научным космопланетарным темам от происхождения жизни до места человечества во Вселенной, а также видовую художественно-документальную киносерию от французских режиссеров Клода Нуридзани (фр. *Claude Nuridsany*), Мари Перену (фр. *Marie Pérennou*), Жака Перрена (фр. *Jacques Perrin*), Жака Клузо (фр. *Jacques Cluzaud*) «Микрокосмос: Человечки в траве» (фр. *Microcosmos: Le peuple de l'herbe*, 1996), «Птицы» (фр. *Le peuple migrateur*, 2001), «Генезис» (фр. *Genesis*, 2004) и «Океаны» (фр. *Oceans*, 2009), в которой визуальными средствами кино продемонстрирована Вселенная, населенная разумными существами, живущими друг с другом в гармонии и созвучии, постигающими взаимосвязь космических ритмов и нашей планеты.

Выразительные механизмы воплощения аксиологических универсалий космоизма предлагает эстетика медитативного философского кино-эссе и «чистого кино» (фр. *Cinéma Pur*), соединенная с религиозно-философским учением дадаистов. Идейное понятие «чистое кино», сформулированное в отдельную самостоятельную концептуальную дефиницию после выхода в 1926 г. во Франции короткометражного фильма Анри Шометта (фр. *Henri Chomette*) «Пять минут чистого кино» (фр. *Cinq minutes de cinéma pur*), связано с концепцией «искусство ради искусства». Сторонники этого направления в кинематографе Рене Клер (фр. *René Clair*), Фернан Леже (фр. *Joseph Fernand Henri Léger*), Дадли Мерфи (англ. *Dudley Murphy*), Викинг

Еггелинг (англ. *Viking Eggeling*), Вальтер Руттманн (нем. *Walter Ruttmann*) стремились минимизировать сюжет и устранить ассоциации с литературным первоисточником, абсолютизируя визуальные и звуковые элементы, для чего использовали технологию быстрой смены планов, искажения изображения, замедленной и ускоренной съемки, динамичного монтажа.

Первым ярким образцом этого направления в кинематографе, который невербальными средствами медитативного созерцания органического сочетания визуальных и аудиальных пластов воплощает доминанту космопланетарного сознания, является документальный короткометражный фильм Годффри Реджио (англ. *Godfrey Reggio*) «Анима Мунди» (лат. *Anima Mundi*). Этому чрезвычайно красивому, космопланетарного содержания кинотексту предшествует эпиграф из философского трактата Платона «Тимей»: «<...> наш космос есть живое существо, наделенное душой и умом, и родился он поистине с помощью божественного провидения» [2, с. 434]. Заметным явлением в процессе репрезентации аксиологического универсума космизма кинохудожественными средствами выразительности стала трилогия Г. Реджио «Каци» (англ. *Qatsi*, 1982), которая демонстрирует дисгармоничный секуляризованный мир с характерным для него конфликтом идеальной сущности вечных общечеловеческих ценностей и материалистическим гедонизмом современных концептов, наличием деструктивного потенциала в тенденции к интенсификации процессов технологизации (компьютеризации, медиатизации, киборгизации) мирового социокультурного пространства. Сквозная идея трех фильмов-медитаций, визуальных симфоний «Койяанискаци» (англ. *Koyaanisqatsi*, на языке индейцев хопи означает «безумная жизнь», «жизнь в беспорядке», «жизнь вне равновесия», 1983), «Накойкаци» (англ. *Naqoyqatsi*, на языке индейцев хопи – «жизнь как война», 2002) и «Поваккаци» (англ. *Powaqqatsi* – «колдовство жизни», 1988) заключается в демонстрации апокалиптической коды неразумной абсолютизации человеком техносферы. О неизбежности проведения аутодафе культуре, мировоззренческие параметры которой диссонируют с аксиологическим универсумом космизма, манифестирует и последняя работа Г. Реджио «Посетители» (англ. *Visitors*, 2013).

Соавтор и оператор безусловного киношедевра «Койяанискаци» Рон Фрике (англ. *Ron Fricke*) создает его идейное продолжение в документальных фильмах «Хронос» (англ. *Chronos*, 1985) и «Святое место» (англ. *Sacred Site*, 1986). Благодаря технологии сжатия времени цейтраферной съемки (нем. *Zeit* – время, *rafffen* – собирать), или интервальной съемки, в ускоренном движении сцен природы и культуры (от Гранд-Каньона до пирамид равнины Гиза, от древнейших храмов инков до Софийского собора) представлена динамика изменения человеческого существования на фоне величественных хранителей перманентного движения времени, позволяющая утверждать о кинематографической визуализации космопланетарной аксиоконстанты большого хронотопа бытия космического человека, приоритета дальнего действия над ближкодействием, стратегических целей над ближними интересами. Разнофазные аспекты мира, непостижимые грани человеческой духовности и жизненного опыта Р. Фрике исследует в короткометражной работе «Святое место». В этом кинематографическом акте невербальной медитации демонстрируется аксиоконстанта космизма о бесконечном множестве взаимосвязанных друг с другом параллельных миров, нескольких уровнях существования бытия и различных формах трансформации сознания и духа.

В шедевре невербального воздействия на бессознательное, философском кино-музыкальном эссе «Баракка» (англ. *Baraka* от араб. «благословение», «благодать», «блаженство», «благодеяние», в контексте суфийского учения – «дыхание жизни», 1992) Рон Фрике и Марк Меджидсон (англ. *Mark Magidson*) в ракурсе аксиологического универсума культуротворческой концепции космизма создали наррации экосистемы, антропосферы и социума аутентичной земной культуры. В видеоряде, который сопровождается космической музыкой Майкла Стернса (англ. *Michael Stearns*), компиляцией в жанре *world-music*, диалектически противопоставляются растянутые во времени кадры, которые презентуют аксиоконстанты космизма (прекрасные натурлокации, ландшафтные пейзажи, явления природы, религиозные ритуалы, древние храмы и др.), и ускоренные съемки сюжетов, полностью их отрицающие (горящие нефтяные поля в Кувейте, городские руины, свалки мегаполиса, концентрационные лагеря и т.д.). Медитативное медленное движение камеры Фрике формирует космопланетарную модель мироустройства, в которой человек находится на крошечном небесном теле внутри заполненного звездами бесконечного вакуума Вселенной.

Разнообразие природной красоты, древние цивилизации и практики, неизведанные уголки Земли и малоизвестные народы, резкий темп роста современного технологического общества и мертвая тишина некрополей и пирамид-усыпальниц получили полноценное воплощение в последней работе Р. Фрике «Самсара» (англ. *Samsara*; санскрит – «переход, череда перерождений», «колесо жизни, вечное вращение», 2011). Это не только цитата тех аксиоконстант космизма, которые были инкорпорированы в предыдущие кинотексты Фрике, но и расширение космопланетарного универсума ценностных ориентаций с помощью визуальной эстетики арт-трэвел при обращении к аксиоконстантам цикличности жизни: все взаимосвязано и взаимозависимо, один культурно-исторический тип развития наследует другой согласно законам существования материи и протекания трансформационных процессов во Вселенной.

Аксиологическое измерение культуротворческого универсума космизма в сочетании с нью-эйджевской эстетикой, этническими музыкальными мотивами, вокализмом сопрано (отголосок установки космистов о вечной женской сущности жизни), гармоничными пейзажными локациями, древнегреческим принципом калокагатии (греч. *kalos* – прекрасный, *agathos* – добрый) создают релаксирующую медитативную атмосферу документальной киноленты «Ева» (*Eve*, 2002) режиссера Нила Ст. Клера (англ. *Neil St. Clair*). Само название

фильма отсылает к пралогическому хронотопу совершенного мира, который существовал согласно космопланетарному принципу всеединства.

«В наше время интерес к природе предполагает интерес к человеку и его влиянию на планету», – цитата из документального кинопроекта «Дом» (англ. *Home*, 2009), результата совместного творчества всемирно известного фотографа дикой природы Яна Артюса-Бертрана (фр. *Yann Arthus-Bertrand*) и не менее выдающегося режиссера Люка Бессона (фр. *Luc Besson*). Фильм демонстрирует красоту планеты и ужасы разрушений, причиненных безответственной деятельностью человека. Незаживающие шрамы – стигматы современных технологий, последствия страшных войн и экологических катастроф – экспонируют картину мира, из которой изъят культуротворческий универсум космизма. Противопоставляя фрагменты экосистемы, соответствующей ценностной ориентации космизма, кадрам современной акосмизированной цивилизации, Л. Бессон утверждает космопланетарный императив заботы о Земле, биосфере, космосе как о собственном общем доме. С позиций аксиоконстант всеединства, взаимообусловленности, взаимосвязи фильм манифестирует необходимость «преодоления трагической разорванности между человеком и естественным миром» [1, с. 43] с целью формирования нового интегрированного космизированного сознания и моделирования уравновешенной целостной парадигмы сосуществования различных форм жизни во Вселенной.

Одной из самых успешных попыток визуализировать аксиологический универсум космизма, используя язык кинематографа, является мультижанровый арт-проект «Пепел и снег» (англ. *Ashes and Snow*, 2005) канадского художника Грегори Колберта (англ. *Gregory Colbert*). Для демонстрации его номадической сущности Симоном Велесом (англ. *Simon Vélez*) была специально разработана архитектурная концепция кочующего музея (англ. *Nomadic Museum*) – временного передвижного сооружения для размещения экспозиции. Художественный проект Колберта представляет собой выставку-инсталляцию, состоящую из серии фотографических работ и кинематографических материалов, которые собирались в течение 14-ти лет во время экспедиций в Антарктику, Бирму, Доминику, Эфиопию, Египет, Индию, Кению, Намибию, на острова Тонга, Шри Ланка, и презентированы в формате документированного рассказа в письмах. Используя полистилистическую эстетику, Г. Колберт осуществляет панорамное странствие к истоку мироздания и мифическим архетипам, в период мирного взаимопроникающего всеединства разных форм живой материи. Два короткометражных фильма, выполненные в стиле «хайку», и полнометражный документальный философско-видовой фильм экстраполируют в пространство социокультуры целый универсум культуротворческих ценностей космизма. Структурированность медитативных кадров воспроизводит важнейший космопланетарный постулат: гармоничное сосуществование антропосферы и природной экосистемы как единых взаимосвязанных атомарных единиц целостной системы Вселенной.

Основные итоги исследования. Эволюция экранного искусства представляет собой диалектический процесс, отражающий важнейшие аксиоконстанты культуротворческого универсума космизма. В 40-50-х гг. XX в. аксиологическое измерение космизма, экстраполированное в пространство научно-фантастических фильмов, способствовало постижению альтернативной картины мира, «окно» в которую открывали достижения «новой физики»; в 60-х гг. было задействовано в рефлексии над культурными инверсиями эпохи революционного развития науки и техники; в 70-80-е гг. через фантастические кинообразы аксиоконстанты космизма осуществляли подготовку человечества к новым свершениям в области инновационных технологических разработок; в течение 90-х гг. XX в. ценностные универсалии космизма конструировали футурологические прогнозы относительно влияния научных достижений на сознание людей, формирование новой личности, социо- и культуросфер; первая декада XXI в. ознаменовалась постепенной тактильной психосоматической верификацией космопланетарных ценностей посредством механизмов художественной выразительности кино. В этом смысле западный кинематограф, безусловно, значительно мобильнее, чем восточноевропейский (в частности, русский), реагирует на вызовы культуры. Это выражается в моделировании ситуаций возможных контактов с представителями других цивилизаций, обыгрывании «кибернетических» историй, освещении различных паранормальных феноменов, демонстрации природного мира, который существует по космическим законам.

Современный период историко-культурного развития человеческой цивилизации характеризуется, прежде всего, формированием нового космического (планетарного, ноосферного) мышления, своеобразным отсветом которого является генезис экранного искусства кино. Мировой кинематограф в жанрах игрового арт-синема (в первую очередь, научной фантастики) и неигровой документалистики (научно-популярных кинопроектах, видовом философско-медитативном киноповествовании) презентирован как уникальная сфера художественного сознания, которая контактирует с информационным полем земли, в результате чего она приобретает возможность расширить пределы привычных представлений, открыть перспективы социокультурного развития, наметить траекторию духовного возрождения цивилизации. Новые пути развития экранного искусства кино проложены в плоскости пересечения нескольких смыслопорождающих тенденций: дальнейшей медиатизации всемирного культурного ландшафта, потребности в акселерации процесса десекуляризации социума культуры на основе аксиологических универсалий мировоззренческой концепции космизма, осуществления глобальной космизации сознания и моделирования синтезированной картины мира – диакосмизированной парадигмы культуротворчества.

Список литературы

1. **Когай Е. А.** Вселенная-дом в художественных прозрениях русского космизма // Музыка изменяющейся России: всероссийская научно-практическая конференция. Курск: Государственный университет, 2007. С. 40-48.
2. **Платон.** Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. 657 с.
3. **Трубецкой Е. Н.** Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: Республика, 1994. 432 с.
4. **Хайруллин К. Х.** Философия космизма. Казань: Дом печати, 2003. 370 с.
5. **Хруцкий К. С.** Введение в космистскую (универсальную) антропологию [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philosophy.ru/library/hrucki/hrucki2.html> (дата обращения: 23.12.2010).

**REPRESENTATION OF COSMISM AXIOCONSTANTS
IN ART-PRACTICES OF CULTURE: PROJECTION IN THE WORLD OF CINEMA**

Akimenko Elena Stanislavovna
Kharkiv State Academy of Culture, Ukraine
appassionato@mail.ru

The paper investigates the visual aesthetics of the world cinema as artistic space, the universal art-practice of the replication of the axiological dominants of cosmism cultural-creative universe. Particular attention is paid to cinema, one of the leading characteristics of which is total keenness on the subjects of space theme. However, the study involves science fiction films and non-fiction documentaries, which use cosmism axioconstants as an artistic device, the way of the reflection of particular problems and phenomena of modern culture.

Key words and phrases: modern culture; media culture; cosmism; media-cosmism; axioconstants; artistic space; art-practice; world cinema.

УДК 519.237.5

Физико-математические науки

Изложены методические приемы в оценках адекватности регрессионной модели, описывающей закономерность в изменении зависимой величины с учетом однократных и многократных ее измерений, разделяющихся условно по предложенному критерию. Реализация эффекта многократности измерений, как показано на приведенном примере, позволяет повысить достоверность выявления искомой закономерности.

Ключевые слова и фразы: экспериментальные измерения; закономерность; случайные отклонения; регрессия; модель; коэффициент детерминации.

Антонов Владимир Александрович, д.т.н.

Институт горного дела Уральского отделения Российской академии наук
Antonov@igduran.ru

**ОЦЕНКА АДЕКВАТНОСТИ РЕГРЕССИОННОЙ МОДЕЛИ
ПО ПОГРЕШНОСТИ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ ИЗМЕРЕНИЙ[©]**

Введение. Экспериментальные исследования закономерности в изменении некоторой величины Y , зависящей от величин X_j , где $j = 1, 2, 3 \dots$, проводят путем их совместных измерений с последующим построением по ряду полученных узловых i -точек $(X_{ji}, Y_{i,j})$ уравнения регрессии. Допустим, что результат каждого измерения величины Y_i состоит из компонент значимой для достижения цели исследования (закономерной) и незначимой (случайного отклонения). Здесь принимается, что основной целью исследования является построение модели регрессионной зависимости $Y(X_j)$, представляющей со случайным допустимым отклонением, т.е. погрешностью, значимую закономерность как основную взаимосвязь исследуемого природного явления, повторяющуюся в независимых экспериментах. Достоверность построенной модели проверяется ее адекватностью, т.е. соответствием отображения закономерной и случайной составляющих. Оценки проводятся по методике, описанной в работах [1; 2]. По случайным отклонениям, объясняемым несовершенством (погрешностью) средств измерений зависимой величины и влиянием неучтенных в модели незначимых факторов эксперимента, рассчитывается допустимый интервал коэффициента детерминации искомой закономерности. Часто случайные отклонения зависимой величины в узловых точках, необходимые для таких оценок, априори неизвестны. Тогда они могут определяться по результатам многократных измерений. По рекомендации межгосударственной стандартизации (РМГ 29-99) многократными считаются повторные измерения зависимой величины одного размера, т.е. с одинаковыми аргументами. Однако во многих экспериментах значения аргументов в узловых точках изменяются с малым или большим сдвигом, что приводит к